ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ

ನೀನಾಸಮ್ ಚಿತ್ರಸಮಾಜ ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಪರವಾಗಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ

ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ

ನೀನಾಸಮ್ ಚಿತ್ರಸಮಾಜ ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಪರವಾಗಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ

NATAKA MATTU CINEMA : (Kannada) On Theatre and Film by K. V. Subbanna ; Printed at Nethra Printers, 6th Road, Chamarajpet, Bangalore-560 018 ; and Published by Akshara Prakashana, Sagar, (Karnataka) 577 401 ; First Impression September 1979 ; Pages 16 ; Price Rs. 1-50.

ಬೆಲೆ : ಒಂದೂವರೆ ರೂಪಾಯಿ

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆದಿರುವ ತಿಳಿವು ರಂಗ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂದು ನನಗೆ ಸಂದೇಹ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಂಗನಾಟಕ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದೂ ಅಪರೂಪವೇ. ಚಲನ ಚಿತ್ರವಂತೂ ಬಹಳ ಈಚೆ, ನಿನ್ನೆಮೊನ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಣನೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿ – ಚಲನಚಿತ್ರ (ನಾಟಕ–ಸಿನಿಮಾ) ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮೂಲತಃ ಯಾಥರದ್ದು ಅನ್ನುವುದರ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ನನ್ನ ಲೇಖನವನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಯೋಚಿಸುವಂಥವರಿಗೆ ಸಿನೆಮಾ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವೆನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತು. ನಾಟಕ ಜೀವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ ; ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ನೆರಳಿನ ಆಟ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಕಾಲ ದೇಶ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಿರ್ಬಂಧ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕಿಲ್ಲ ; ಅದಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಎಷ್ಟೋ ಸ್ವತಂತ್ರ. ನಾಟಕ 'ಘನ'ವೆನ್ನಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ. ಸಿನೆಮಾ 'ದ್ರವ'ವೆನ್ನಿಸುವ ಹಾಗಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದೆ ಇರುವಂಥ ಎಷ್ಟೋ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುವಂಥವು. ಆದರೆ, ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಸಿನೆಮಾ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ದೃಢವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸೆಲುಲಾಯ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ 'ದ್ರವ'ಗೊಳಿಸಿ ಡಬ್ಬಿ ತುಂಬಿಟ್ಟದ್ದೇ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಳಿದೇ ಬಿಡುವುದುಂಟು.

ಇದು ನಿಜವಾಗಿ ಬರೀ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಮಾತೇ ಅಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದ ಇತಿಹಾಸ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಹಸುಳೆ–ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಕಾಡಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಡಪಿಡತದಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಹೆಣಗಾಟದಲ್ಲೇ ಸಿನೆಮಾ ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ನಾಟಕ–ಸಿನೆಮಾ ಇವು, ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಏಕೆ ಬಂತು ? ಅದೇ ಭಾವನೆ ಈಗಲೂ ಏಕೆ ಉಳಿದಿದೆ ? ಇದಕ್ಕೆ ಸಿನೆಮಾದ ಇತಿಹಾಸದ ಮೇಲೆ ಕೊಂಚ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು,

೧೮೯೫ ರಲ್ಲಿ ಲೂಮಿಯೇರ್ ಸೋದರರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಸಿನೆಮಾ ತೋರಿಸಿದಾಗ ಅದು ಚಿತ್ರವಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು ; ಕಾಲು ಕೈ ಬಂದು ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರ. ಆಗ, ಅದಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಯಾವ ಹೋಲಿಕೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರ, ಜಾರ್ಜ್‌ಮೇಲೆ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅದು ಚಮತ್ಕಾರ ತೋರಿಸುವ ಇಂದ್ರಜಾಲವಾಯಿತು : ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಯಕ್ಷಿಣೀ ದೃಶ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಹೊತ್ತಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲೋ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗ್ರಹಣ ಹಿಡಿದುಬಿಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಅದಾದ ಮೇಲೆ, ಕ್ರಮೇಣ, ದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು (Shot) ಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಜೋಡಿಸಿ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೋ ಕಥೆಗಳನ್ನೋ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಆಗ, ಅದಕ್ಕೆ ನಡೆಯುವ ತಾಲೀಮು, ಅದನ್ನು

ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮ ಇವೆಲ್ಲ ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಎನ್ನಿಸಿರಬೇಕು. ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಯೂ ಸಿನೆಮಾ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದೀತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಾಗ, ಆ ಸಾಧನೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಗೊಂದಲ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯ್ತು. ಸಿನೆಮಾ ಇನ್ನೂ ಕಣ್ಣು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಕಲೆ; ರೂಪುರೇಷೆಗಳು ಖಚಿತವಾಗದೇ ಇರುವಂಥದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪ ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದು ಸುಪ್ರತಿಷ್ಠವಾಗಿರುವಂಥವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ, ಆ ಕಲೆಗಳನ್ನು ತಂದು ತುಂಬಿದಂಥ ಸಿನೆಮಾ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಭ್ರಾಂತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಒಳ್ಳೊಳ್ಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆ ಮೂಡಿಕೊಂಡಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದಲ್ಲ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಅವಳಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಬಲಿತುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ, ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ರಕ್ತಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರು ಇಂಥ ಭ್ರಾಂತಿಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಸುಮಾರು ಈ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೇ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಳಿದ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮಿಸಿಲ್ಲದೆ ಅಪ್ಪಟ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳ ಸುವರ್ಣಯುಗ ಅದು. ಆಗಿನ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ತನ್ನ ದಾರಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಹೊರಟಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಂಡಾಂತರ ಎದುರಾಯಿತು. ದೀರ್ಘ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಶಬ್ದವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಸಂದರ್ಭ ಅದು. ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ಯುಗ ಮೊದಲಾದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ, ಇದು ರಂಗಭೂಮಿ ದಾಖಲು ಪ್ರತಿಯೇ ಸರಿ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಬೇರೂರಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿತು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಟರು ಕಥೆಯನ್ನು ನಟಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅದು ರಂಗಭೂಮಿ; ಅದೇ ನಟನೆಯನ್ನೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದಾಖಲು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ, ಅದು ಸಿನೆಮಾ; ಎರಡೂ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಎನ್ನುವ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ನೆರಳು ಸಿನೆಮಾದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿಕೊಂಡಿತು.

ನಾಟಕ ಸಿನೆಮಾ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಎನ್ನಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಪ್ರಾಯಶಃ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಇವೆರಡೂ ಮೇಳ ಕಲೆಗಳು; ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪ ಈ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ಇವೆರಡೂ ಒಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಾರಣ.

ಪ್ರದರ್ಶನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ (ಥೇಟರ್, ಪ್ರೇಕ್ಷಕಸಮೂಹ, ಕತ್ತಲು, ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಿಶ್ಚಿತ ಅವಧಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರದ ಹೋಲಿಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ.

ನಾಟಕ ಸಿನೆಮಾಗಳ ಅಂತರ, ಹಾಗಾದರೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಯಾವುದು ? ಇವು ತಂತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎರಡರ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಒಂದೇ ಎನ್ನಬಹುದೇ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆ ? ಈಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ನಾಟಕ ಕಲಾಕೃತಿ ಇರಬಹುದು ; ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಚಾರ ಜಾಹಿರಾತು ಮುಂತಾದ್ದಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಿದ್ದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲದೆ ಇರಬಹುದು. ಹಾಗೇ, ಚಲನಚಿತ್ರವೂ ಕಲಾಕೃತಿ ಯಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ, ಇವತ್ತು ಅದೇ ಪುಷ್ಕಳವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿವೆಯಲ್ಲ, ಅಂಥ ಮನೋರಂಜಕ ಉದ್ಯಮ ಚಿತ್ರವಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಸದ್ಯ ನಾವು ಕಲಾನಾಟಕ ಕಲಾಚಲನ ಚಿತ್ರ ಗಳನ್ನೇ ಕಣ್ಣೆದುರು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು ಯಾಕೆಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಸಮಗ್ರರೂಪ, ಸಮಸ್ತಶಕ್ತಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ಅದು 'ಕಲೆ'ಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದಾಗ.

ನಾಟಕದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಯಾವುದು ? ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಇಡೀ ಮಾಧ್ಯಮ ವನ್ನು ಅವರು 'ಅಭಿನಯ' ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಅಭಿನಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳು : ನಟ ತನ್ನ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಉಪಯೋ ಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು 'ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ' ಮಾತು ಸಂಭಾಷಣೆ ಗೀತ ಮುಂತಾದ ಶಾಬ್ದಿಕಳೆಲ್ಲ 'ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ' ದೃಶ್ಯ ಪರಿಕರ ವೇಷಭೂಷಣ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ಇವೆಲ್ಲ 'ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ' ಸ್ವೇದರೋಮಾಂಚ ಮುಂತಾಗಿ ಅಪ್ರಯತ್ನ ಕವಾದ ಶಾರೀರಕ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು 'ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ'.

'ಅಭಿನಯ' ಎಂದರೆ ಯಾವುದೊಂದು ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ಭಾಸವನ್ನು ಸಂಕೇತ ಮೂಲಕ ಹೊಳೆಯಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತದ ಸೌಷ್ಠವವೇ ಮುಖ್ಯ. ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ನೀಲಿತೆರೆಬಿಟ್ಟು ಎರಡು ಅಲಂಕಾರದ ಕಂಬ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಅದು ರಾಜಮಂದಿರವಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖವಾಡಗಳಾಗಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮೀಸೆಯಾಗಿ ಮುಖದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬಿಗಿಯುವ ಕಪ್ಪು ಹಗ್ಗವಾಗಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತವ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಗೋ ರಥವೇರಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಬಿಗಿದ ಮಂಚ ಹತ್ತಿ ನಿಂತರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ವಾಚಿಕವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಲೋಕವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಲೀಸಾಗಿ ಬಳಸ ಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದದ್ದು, ಬಹಳವಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಾಟಕ ಮೈದಾಳಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡ ನಾಟಕದ ಹಾಗೆ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಕಟ್ಟುವಂಥದೆ ? ಮೊದಲ ನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕ ಜೀವಂತ ಕ್ರಿಯೆ ; ಸಿನೆಮಾ ಅಂಥ ಕ್ರಿಯೆಯ ನೆರಳು ಹಿಡಿದದ್ದು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇರುವುದು 'ಚರರೂಪ' ; ಸಿನೆಮಾಕ್ಕಿರುವುದು 'ಸ್ಥಿರರೂಪ' ಹಾಗಿದ್ದರೂ

ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕೌಶಲದಿಂದ ಸ್ಥಿರ ದಾಖಲೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕವೇ ಸಿನೆಮಾ ಎನ್ನಬಹುದಲ್ಲವೆ ?

ಇನ್ನು ನಾಟಕದ ಹಾಗೆ ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ ಆಹಾರ್ಯ ಎನ್ನುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿ ಮುಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೇ ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲೂ ನಟ ಇರುತ್ತಾನಲ್ಲ. ನಟನೆ ಇರುತ್ತದಲ್ಲ. ಅಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ ಆಹಾರ್ಯಗಳು ಕೂಡ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುತ್ತವಲ್ಲ ಎಂದೂ ಎನ್ನಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಆಂಗಿಕ' ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಭಾಗ ಅಭಿನಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಾಗುವುದು 'ಅಂಗಿಕ'ದಿಂದಲೇ ಎಂದಿಗೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ನೋಡಿ. ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮದ ತೋರಿಸಬೇಕು ಎಂದರೆ ನಟ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ನಡಗೆಯ ಗತ್ತಿನಿಂದ, ನಿಲುವಿನ ಗತ್ತಿನಿಂದ. ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ? ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಚಿತ್ರ The general Line ನಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಬಡ ರೈತ ಹೆಂಗಸು ಉಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಬೇಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಶ್ರೀಮಂತನ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು, ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ತುಂಬಿಬಿದ್ದುಕೊಂಡ ಸ್ಥೂಲ ದೇಹ ; ಭಾರಕ್ಕೆ ಕುಲುಕುವ ಮಂಚ. ಆಕೆ ಸಮೀಪ ಬಂದು ಭಯ ಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಮಾತಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಹವಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಎದ್ದು ಕೂರುತ್ತಾನೆ. ಕೆಮರಾ ಈಗ ಆತನ ಹಿಂಗಡೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಬೆನ್ನು ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈಕೆ ಸಣ್ಣಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಕೆಮರಾ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊಬ್ಬಿ ಕುಲುಕುವ ಆ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಬೆನ್ನು ಮತ್ತೂ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತ, ಆಕೆಯ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿ ಇಡೀ ತೆರೆಯನ್ನೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ತಕ್ಕ ಮೈಕಟ್ಟಿರುವಂಥ ಹೌದೆನ್ನಿಸುವಂಥ ಒಪ್ಪುವಂಥ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಉಳಿದದ್ದನ್ನ ಕೆಮರಾ ಮಾಡಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್‌ಗೆ ಒಬ್ಬ ಖೈದಿಯ ಹರ್ಷದ ಉಕ್ಕು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ (ಚಿತ್ರ = Mother) ಅದನ್ನು ಆತ ಹಲವು ಚಿತ್ರಿಕೆ (Shot) ಗಳ ಶೀಘ್ರ ಸಂಕಲನದ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸ ತ್ತಾನೆ. ಖೈದಿಯ ತಾಳತಟ್ಟುತ್ತಿರುವ ಕೈಗಳಷ್ಟದ್ದೇ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ (Close up) ; ಮುಗುಳುನಗೆ ಅರಳುತ್ತಿರುವ ಅವನ ಬಾಯಿಗಲ್ಲಗಳ ಸಮೀಪಚಿತ್ರ ಜೊತೆಗೆ (ಇದಕ್ಕೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿರುವ) ಸೂರ್ಯಕಿರಣ ಅಡಿಅಡಿ ಹೊಳೆಯುವ ತೆರೆಗಳು ; ಜುಳು ಜುಳು ಹರಿಯುವ ನೊರೆ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಬಯಲು ತೊರೆ : ತಿಳಿಯಾದ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ನೀರಾಡುತ್ತ ರೆಕ್ಕೆ ಅದ್ದಿ ಪಟಗುಡಿಸುವ ಹಕ್ಕಿಗಳು ; ಮುಗ್ಧ ಕುಲುಕುಲು ನಗುವ ಎಳೆ ಹಸುಳೆಯೊಂದರ ಹಾಲು ಮುಖ– ಹೀಗೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಎರಡು ಹೇಳಿದೆ. ಸಿನೆಮಾದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಇಂಥ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ. ನಾವು ನೋಡಿರುವ ಅನೇಕಾನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು ಕೂಡ 'ನಾಟಕೀಯ'ವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ, ಸಿನೆಮಾ ನಾಟಕದ ಹಾಗೆ ನಟನೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಬಲ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಕುಲೆಶೋವ್ ಮತ್ತು ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಕೂಡಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅವರು, ರಷ್ಯಾದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟ ಮೊಝೊಕಿನ್‌ನ ಮುಖದ ಒಂದು ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು; ಯಾವುದೇ ಭಾವನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸದ ತಟಸ್ಥ ಮುಖದ ಚಿತ್ರ. ಅದೊಂದೇ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಜತೆ ಕೂಡಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಮೂರು ಸಂಕಲನ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದರು.

೧. ಆ ತಟಸ್ಥ ಮುಖದ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ / ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ತಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಸಿ ಬಿಸಿ ಹಬೆಯಾಡುತ್ತಿರುವ ಸೂಪ್ ತುಂಬಿದ ಭರಣಿಯ ಚಿತ್ರ.

೨. ಅದೇ ಮುಖ / ಒಂದು ಹೆಂಗಸಿನ ಶವ ತುಂಬಿಟ್ಟಿರುವ ಶವಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಚಿತ್ರ.

೩. ಅದೇ ಮುಖ / ತಮಾಷೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಒಂದು ಕರಡಿಯ ಬೊಂಬೆ ಜೊತೆ ಒಬ್ಬ ಸಣ್ಣ ಹುಡುಗಿ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರ.

ಈ ಮೂರು ಸಂಕಲನಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದೊಂದೇ ತೋರಿಸಿದಾಗ ಆಯಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಹಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಕಂಡವರು, ನಟನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹಸಿವು ಕಾತರಗಳು ಮಡುಗಟ್ಟಿ ನಿಂತ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದರಂತೆ. ಎರಡನೇ ಸಂಕಲನ ನೋಡಿದವರು, ಈ ಮಹಾನಟ ಶೋಕವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದರಂತೆ. ಮೂರನೆಯದನ್ನು ಕಂಡವರು, ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹರ್ಷ ಇಕೋ ಇಕೋ ಅರಳುತ್ತಿದೆ, ಏನು ಸಹಜ–ಎಂದರಂತೆ. ಮೂರೂ ಸಂಕಲನದ "ಅಭಿನಯ" ನೋಡಿದವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಂಡಿತು, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ "ಅಭಿನಯವೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ್ಯೂ.

ವಾಚಿಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಅದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಹಾಗೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಕಚಿತ್ರಯುಗದ ಅನೇಕ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳ ಯುಗ ಬಂದಮೇಲೂ ಬರೀ ಸದ್ದುಗಳು ಬರೀ ಹಿನ್ನೆಲೆವಾದನ ಇಷ್ಟೇ ಇರುವಂಥ, ಮಾತು ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂತಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯೇ ಇಲ್ಲದಂಥ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಿರು ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವು ಮೊದಲ ದರ್ಜೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಆಗಿವೆ. ಜಪಾನಿನ ಕನೆಟೊ ಶಿಂಡೊ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಒಂದು ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಚಿತ್ರ Island ಎನ್ನುವುದು, ಇಡೀ ಒಂದೂ ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಬರೀ ಸರಳ ಹಿನ್ನೆಲೆವಾದನ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದು ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು. ಆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ, ಅದರ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗಾಗಿ ವಿಶ್ವಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವನ್ನೇ ನೋಡಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತರಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಬಳಕೆ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಅದೇ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರೆ ನೂರು ಮಾತು ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನಿಸುವಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ; ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಮತ್ತೆ, ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ

ಹಾಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ತುಂಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಅದರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಷ್ಟನ್ನೇ ಬರೆದುಕೊಂಡು ನೋಡಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೂ ಅಖಂಡವಾದ ಹೊಂದಿಕೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹಾಗೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಇವುಗಳ ವಾಚಿಕ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಎಷ್ಟು ಭಿನ್ನ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಅಲಂಕಾರ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಬಳಸಿರುವುದು ತೀರಾ ಅಪರೂಪ. ಹಾಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಬಳಸಿದರೆ, ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕವೆನಿಸುವುದು ನಿಶ್ಚಿತ. ನಾಟದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ನಿರ್ಬಂಧ ಇಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ ಮಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ಕೂಡ ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯ ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಆಹಾರ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ನಾಟಕ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಭೇದ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಎಂಥಾ ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯೇ ಇರಲಿ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೃತಕ ಎನ್ನುವುದು ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅದೇ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ, ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ ಸ್ಟೂಡಿಯೋದಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಎಂತಲೇ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮಾದ ಆರಂಭದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಕರಿಸಿ ತಂದು ತೋರಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೮೯೫ರಲ್ಲಿ. ೧೮೯೬ರಲ್ಲೇ ಲೂಮಿಯೇರ್‌ರ ತಂಡದ ಜನ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯ ಸ್ಥಳಗಳ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯ ಸ್ಥಳಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಅದೇ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕಾರಣ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದರೂ. ವಾಣಿಜ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಿರಲೀ ಗಂಭೀರ ಅಥವಾ ಕಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಿರಲೀ ಎರಡಕ್ಕೂ ಈ ಆಕರ್ಷಣೆ ಏಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ವಾಸ್ತವಿಕ ಕೃತಕ ಭೇದವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಹುದು: ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆಡುವ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಿ. ಅಲ್ಲೇ, ಅದರಲ್ಲೇ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳೆರಡರ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಭೇದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ರಂಗ ವಸ್ತುಗಳು ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನ ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ಶೈಲೀಕರಣದ ಕಡೆ, ಸಂಕೇತದ ಕಡೆ ವಾಲುತ್ತದೆ; ಸಿನೆಮಾ ವಾಸ್ತವದ ಕಡೆ ವಾಲುತ್ತದೆ.

ಈಗ, ಆಂಗಿಕಾದಿ ಅಭಿನಯವಿಭಾಗಗಳ ವಿಷಯ ಬಿಡೋಣ. ಈ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ವಿಶ್ವದ ಮಹಾನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ NANOOK OF THE NORTH, MOANA, LOUSIANA STORY, MAN OF ARAN ಈ ಮೊದಲಾದ ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿರಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಇವು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು:

(DOCUMENTARY) ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಎಸ್ಕಿಮೊ ಸಂಸಾರವೊಂದರ ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರ, ಪೋಲಿನೀಸಿಯನ್ ಜನರ ಸತ್ಯಚಿತ್ರ. ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಳು ಜಾಗಿನಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಬಾವಿ ಕೊರೆದದ್ದರ ದಾಖಲೆ, ಚಿಕ್ಕ ಜನವಿರಳ ರೂಕ್ಷ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಜನರ ಕಷ್ಟ ಕಥೆ-ಹೀಗೆ, ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಕಠೋರ ನಿಷ್ಠೆ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆತ ನಟರು-ನಿರ್ಮಿತಿ ಗೊಡವೆಗೇ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಕೆಮೆರಾ ಹೊತ್ತು ಆಯಾ ಜಾಗಕ್ಕೇ ಹೋಗಿ, ಅವರ ಜೊತೆ ಬದುಕಿ, ಅಲ್ಲಿನ ನಿಜ ಚಿತ್ರಗಳ ತುಣುಕು ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದ, ಸಾರವತ್ತೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ. ಈತ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಚತುರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈತ, ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮರ್ಮವನ್ನೇ ಮೈಯೂಡಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ, ಶುದ್ಧ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಗಟ್ಟಿ ಜೋತು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಡೊವ್ ರ್ಝೆಂಕೊನ EARTH ಸೆಲುಲಾಯ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಮನೋಹರ ಭಾವಗೀತೆಯಾಗಿದೆ. ಸಿನೆಮಾದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪಂಥ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ತೆರೆದುಕೊಟ್ಟು ಇಟಲಿಯ ಡಿ ಸಿಕಾನ SHOESHINE, BICYCLE THIEVES ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ನಟರಿಲ್ಲದೆ, ಸ್ಟುಡಿಯೋ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಸುದ್ದಿಗೂ ಹೋಗದ ಬೀದಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವು. ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ಅವರ ಅಮೋಘ ಕೃತಿ "ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ" ಕೂಡ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ ಬದುಕಿನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯೇ. ಅದಕ್ಕೆ ವೆನಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಅದನ್ನು BEST HUMAN DOCUMENTARY ಎಂದೇ ಹೆಸರಿಸಿದರು.

ಇವು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ನಿಜವಾಗಿ ಗ್ರಿಫಿತ್, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್, ಡೊವ್‌ರ್ಝೆಂಕೊ, ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ, ಪಾಬ್ಸ್ಟ್, ಡ್ರೈಯರ್, ರೆನ್ವಾ, ಕ್ಲೇರ್, ಚಾಪ್ಲಿನ್, ಬುನುಯೆಲ್, ಬರ್ಗ್‌ಮನ್, ಡಿಸಿಕಾ, ಫೆಲಿನಿ, ಆಂಟೊನಿಯೊನಿ, ಓಜು, ಕುರೊಸವ, ತ್ರೂಫೊ, ಗೊದಾರ್ದ್, ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ಈ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶ ಇದೇ. ಮೂಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ವರ್ಣಯುಗದ ರಷ್ಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣದ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಇಡೀ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ದೇಶದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್ ಗುಂಪಿನ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಮೂಲ. ಇಟಲಿಯ ನಿಯೋ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥ, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ ಉತ್ತರಾರ್ಧ, ನ್ಯೂ ವೇವ್ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ವೆರಿತೆ, ಇಂಗ್ಲಂಡ್‌ನ ಫ್ರೀ ಸಿನೆಮಾ, ಅಮೆರಿಕದ ಅಂಡರ್‌ಗ್ರೌಂಡ್ ಸಿನೆಮಾ ಹೀಗೆ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶುರುವಾದ ಸಿನೆಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಚಳವಳಿಗಳು ಕೂಡ, ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಡೆಗೇ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ್ದೇ ಇತಿಹಾಸ ನೋಡಿದರೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂದ ನ್ಯೂ ಥೇಟರ್ಸ್, ಬಾಂಬೆ ಟಾಕೀಸ್ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅಪ್ಪಿಪ್ಪಾದರೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದವು.

ಅಬ್ಬಾಸರ ಚಿತ್ರಗಳು, ಬಿಮಲ್‌ರಾಯ್, ಋತ್ವಿಕ್‌ಘಟಕ್, ಮೃಣಾಲ್‌ಸೇನ್ ಮೊದಲಾದ ಬಂಗಾಳಿ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣತವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಮಲೆಯಾಳಮ್‌ನ ಚೆಮ್ಮೀನ್, ತಮಿಳಿನ ಉನ್ನೈಪೋಲ್ ಒರುವನ್, ಕನ್ನಡದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ವಂಶವೃಕ್ಷ ಈ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಕ್ತಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಅವುಗಳ ಶ್ರದ್ಧೆಯಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. (ಈ ಯಾವುದೂ ಪ್ರೌಢಕಲಾ ಕೃತಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಬೇರೆ.)

ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ: ರಾಯ್‌ರಂಥವರು ಅಪರೂಪ ಬಿಡಿ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಪುಷ್ಕಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮವು ಬಲ್ಲೆ ಎನ್ನುವ ಸ್ಥೈರ್ಯದ ಹಸ್ತ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ನಮ್ಮ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಅವು ಮಾತ್ರ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ್ದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅನನ್ಯ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿರುವಂಥವು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಃ, ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಜತೆ ವ್ಯವಹಾರವೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗುವ ಕಾರಣ, ಅಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವಂತಿಕೆ ತಾನಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲೇ ಸಿನೆಮೀಯ (CINEMATIC) ಕೃತಿಗಳು ಬರುವುದು ಸುಲಭವಾಗಿರಬೇಕು.

ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ ಕೆಮೆರಾ ಹೊತ್ತು ಬದುಕಿನ ನೇರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತಹೋದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಕಾಣಿಸಬಹುದೋ ಅಂಥ, ನಟವರ್ಗ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಮುಂತಾದ ಸಾಧನಗಳೇ ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ವಿಚಾರವಿರಲಿ, ಒಟ್ಟೂ ನೋಡಿದಾಗ ಕೂಡ, ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಟವರ್ಗಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತ ನೆಲೆಯೇ ಸಿಕ್ಕಲಿಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

೧೯೨೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರು ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದರು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದ ಅವರೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ, ಸಿನೆಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೋತು ಶೋಚನೀಯರಾದರು. ಮುಂದೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಮುಂತಾದ ರಷ್ಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅವರ ಸುತ್ತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರ ದೊಡ್ಡ ಸಂದಣಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ನಟರನ್ನು ಆರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು, ಅವರೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಿ ನಟರನ್ನು ಕೊಂಚ ವಿರಳವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಕಲೆ ಹಾಕಿ, ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಗುಂಪು ಸಮೂಹಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕೂಡ, ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಟನೆಯ ಭಾಗ ಎಷ್ಟಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ. ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು, ಅಭಿನೀತವಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುವಂಥ ವಾಸ್ತವವೆನ್ನಿಸುವಂಥ ಗುಂಪುಗಳ ಚಿತ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಗುಂಪುಗಳು, ಬೆನ್ನಟ್ಟುವುದು, ಓಡಿಸುವುದು, ಹಿಡಿಯುವುದು, ಇವೆಲ್ಲ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧನಗಳು ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಬೆನ್ನಟ್ಟುವುದು, ಓಡಿಸುವುದು, ಹಿಡಿಯುವುದು (CHASE) ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರಶೈಲಿ

ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ (WESTERN) ಎನ್ನುವ ಹೆಸರು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು.

ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ, ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನಿಯೊರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥ, ನುರಿತ ನಟರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಹಜ ಬದುಕಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಪ್ರಸಾಧನವಿಲ್ಲದೆ, ಸ್ಟುಡಿಯೊ ದೃಶ್ಯಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಆದದೇ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಾಸ್ತವ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ನಟರಿಲ್ಲದಿರುವ ಪ್ರಸಾಧನ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ನಿರ್ಮಿತಿಯಿಲ್ಲದಿರುವ ಬದುಕಿನ ನೇರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಹಾಗೂ ಕಲಾಚಿತ್ರಗಳ ರಾಜಮಾರ್ಗ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತು.

ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಟರು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ; ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಸಿನೆಮಾದ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳು ನಟರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೇರ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿದೆವು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ? ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಸಾಧ್ಯ. ನಟರಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲ. ಪರಿಣತರಾದ ನಟರಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರೌಢವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಂಥದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನಾದರೂ ಪ್ರೌಢನಾದ ನಟ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ. ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ದೈತ್ಯಗಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಜುನನೋ ಮತ್ತಾರೋ ಆಗಬಹುದಾದ ನಟನೇ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಾಧನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಆತ ಭೀಮನನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಆಕೃತಿ ಮತ್ತ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರೂಪಸೌಷ್ಠವ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ ಅಭಿನಯ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಆಕೃತಿಯೇ ಎಂದರೆ ತಕ್ಷಣ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವ ವಾಸ್ತವವೇ ಹೌದೆನ್ನಿಸುವ ಹಾಗಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ಬಿಂಬಿಸ' ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಣಿಜ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ 'ತಾರಾಪದ್ಧತಿ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ್ದಾಗಬಹುದು. ಮತ್ತು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನು 'ನಟವರ್ಗ' ಎಂದೂ ಸಿನೆಮಾದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ 'ತಾರಾವರ್ಗ' ಎಂದೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದೇ ಸೂಕ್ತ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಮುಂದೆ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಮಂದಿಮಾತ್ರ ವೃತ್ತಿ ನಟರಿದ್ದರು. ಉಳಿದ ನೂರಾರು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದಲೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಡಗಿನ ವೈದ್ಯನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ತಾಲೀಮು ನಡೆದಾಗ ಆತ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಏಕೋ ಅದು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆ ನಟವರ್ಗದವರು ತಾಂತ್ರಿಕವರ್ಗದವರು ಮೊದಲಾದ

ವರನ್ನೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದ ನೌಕೆಯನ್ನು ಸೇರಲು ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟಿದ್ದಾಗ ತನ್ನ ಎದುರು ಕೂತ ಒಬ್ಬ ಸಣಕಲು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ. ಚಿತ್ರೀಕರಣ ನಡೆಯುವಾಗ ಬೆಳಕು ಪ್ರತಿಫಲಿಸಲು ಫಲಕಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಲು ಜನರಿರುತ್ತಾರೆ ; ಆ ಕೆಲಸಕ್ಕಾಗಿ ಆತನನ್ನು ಕರೆತಂದಿದ್ದರು. ಇವರ ತಂಡ ಇಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಹೋಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಲೆ ಉರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದ್ದವನು ಅವನು. ಆತನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ಗೆ, ಈ ಸಣಕಲ ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು ನಿಂತಾನು, ಒಂದೇ ಕನ್ನಡಿ ಕೆಳಬೀಳಿಸುತ್ತಾನೆ, ಇಲ್ಲವೆ, ತಾನೇ ಕಡಿದು ಬೀಳುತ್ತಾನೆ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿ ಕೆಡವಿ ಅಪಶಕುನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ–ಎನ್ನಿಸಿತಂತೆ. ಹಾಗೇ ನೋಡು ನೋಡುತ್ತ, ಆತನ ಒಣಕಲು ದೇಹ ಹುಗಿದು ಹೋಗಿರುವ ಕುಹಕ ಕಣ್ಣುಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ತಾನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹಡಗಿನ ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಸಿತಂತೆ. ಮುಂದೆ ಅವನನ್ನೇ ಹಡಗಿನ ವೈದ್ಯನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಆತ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ. ಮತ್ತೂ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಇಂಥದೇ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ಚಿತ್ರದ ಮುದುಕಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹುಡುಕಿ ಹುಡುಕಿ, ಕೊನೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಚುನ್ನಿಬಾಲಾ ಸಿಕ್ಕದ್ದನ್ನು ರಾಯ್ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ಮೊದಲು, ರಾಯ್ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಮುದುಕಿಯ ಆಕೃತಿಗೂ ಆಮೇಲೆ ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಚುನ್ನಿಬಾಲಾಳ ಆಕಾರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ ನೋಡಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರದ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವಾಗಲೇ ರಾಯ್ ಅವರ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಗತ್ತಿನ ಮಹಾನಿರ್ದೇಶಕರೆಲ್ಲರ ಬಗ್ಗೆ ಇಂಥದೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಡಿ ಸಿಕಾ ಬಗ್ಗೆ ಇಟಲಿಯ ಜನ ಹೇಳುತ್ತಾರಂತೆ–ಅವನಿಗೆ ಬಟಾಟೆ ತುಂಬಿದ ಚೀಲಗಳನ್ನು ಕೊಡಿ, ಆತ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು.

ಪಾತ್ರಗಳ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಹಾಗೆಯೇ ಆವರಣದ ವಾಸ್ತವತೆಯೂ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೇಕಷ್ಟು ಇದ್ದಾವಲ್ಲ. ಅದು ಬಿಟ್ಟರೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಆವರಣ, ಅದೂ ನಿಜ ಆವರಣ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಮತ್ತು ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಎತ್ತಿಹೇಳಬಹುದು :

೧೯೦೫ರ ರಷ್ಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ತೆಗೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ನಾಟಕ ತಯಾರಿಸಿದ, ಸಾವಿರಾರು ಪುಟಗಳ ಆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಪುಟವಿದ್ದ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ನೌಕೆಯ ದಂಗೆಯ ಕಥೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ದೃಶ್ಯವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆ ದೃಶ್ಯದ ಸ್ಥಳ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಸೆವೆಸ್ತೊಪೋಲ್ ಬಂದರಿಗೆ ಬಂದ. ಅಲ್ಲಿನ ಸಮುದ್ರ, ಹಾಳಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದ ಹಡಗು, ಒಡೆಸ್ಸ ಸೋಪಾನ ಪಂಕ್ತಿ–ಇವೆಲ್ಲ ನೋಡಿದ. ಆ ಆವರಣವೇ ಇಡೀ ಕಥೆಯ ಚಾಲಕ

ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಆ ಆವರಣದಿಂದಲೇ ಇಡೀ ಕಥೆ ಮೂಡಿಕೊಂಡಿತು. ಅದು ರಷ್ಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವಲ್ಲ, ಇಡೀ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತರೂಪ. ಜೀವ ಸಂಕೇತ ಎನ್ನಿಸಿತು. ಮುಂದೆ, ಬರೀ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವಾಗಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಪ್ರಸಂಗ ತಾನೇ ಇಡೀ ಒಂದು ಚಿತ್ರವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ಆವರಣವೇ ಇಡೀ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ-ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ದೇಶದ್ದಾದರೂ ಸರಿ. ಮಾರ್ಗ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ನೋಡಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಭಾಗ ಇಂಥದಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಂತೂ ಅಂಥ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶೈಲಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಅದೇ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ, ಈ ವಾಸ್ತವ ದೂರವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ್ದಾಗಿದೆ. ವಿಶ್ವಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಮಹಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವೇತರ ವಸ್ತುಗಳಿರುವಂಥವು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ತೀರ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಜಾರ್ಜ್‌ಮೆಲೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ. ಆದರೆ, ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಇಂದ್ರಜಾಲ ಪ್ರದರ್ಶನವಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ಆತ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಾಲದ ಒಬ್ಬ ರಾಜನನ್ನು ಯಾವ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು? ಆತ ಕಾಡಿನಲ್ಲೋ ಉದ್ಯಾನದಲ್ಲೋ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಾ ಇದ್ದಾನೆ ಎನ್ನಿ. ನಿಜ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದರೆ, ಇವತ್ತಿನ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡುತ್ತಿರುವ ಆ ರಾಜನ ಚಿತ್ರ 'ಕಾಲವಿಸಂಗತಿ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸೀತು. ಕೃತಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಬಳಸಿದರೆ ಅವಾಸ್ತವ ಎನ್ನಿಸೀತು. ಉದ್ಯಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಊನವನ್ನು ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಅದ್ದೂರಿಯ ಕೃತಕ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳು, ರಂಗ ಸಹಜವಾದ ನಾಟಕೀಯ ನಟನೆ-ಇವುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ತನ್ನ IVAN THE TERRIBLE ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಇತಿಹಾಸಕಾಲವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಡ್ರೆಯರ್ ತನ್ನ PASSION OF JOAN OF ARC ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆವರಣವನ್ನು ಮಾಚಿ ಮುಖಭಾವಗಳ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರಗಳ (CLOSE UP) ಮೂಲಕವೇ ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದಾಗ, ಸಿನಿಮಾ ನಾಟಕದ ಹಾಗೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೆ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಸಾರದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತ ಕೂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣು, ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಒಂದೇ ನಿಶ್ಚಿತ ದೂರದಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಪಾತ್ರಗಳಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆ ಅಷ್ಟೇ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಸುಮಾರು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಳತೆಯ ಆವರಣ, ನಿಜ ಗಾತ್ರದ ಮನುಷ್ಯ, ಈ ಆವರಣಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿರುವ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ-ಇವೆಲ್ಲ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೇ

ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕಾಲದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಒಂದು ಸ್ಥಳದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಜಿಗಿದು ಬಿಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಣ್ಣಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವ ದೂರ ಯಾವ ಹತ್ತಿರದಿಂದಾದರೂ ಯಾವ ಕೋನದಿಂದಾದರೂ ನೋಡಬಲ್ಲದು. ತಾನೇ ಬೇಕೆನ್ನಿಸುವ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬಲ್ಲದು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗಲುಗಳಿಂದ ಇಣುಕಿ ನೋಡಬಲ್ಲದು. ವಸ್ತುಗಳ ಅನಂತವಾಗಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿರುವ ಚಲನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಹೋಗಿ ಕಾಣಬಲ್ಲದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಅದರ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ವಸ್ತುವಿನ ಸಮೀಪ ಹೋಗಿ ಕಾಣಬಲ್ಲ; ಆ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೆಮೆರಾದ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ದಾಖಲೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ; ಆ ತನ್ನ ಅನುಭವದ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಕೃತಿ ಕಟ್ಟಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸಬಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನೀತ (= ಎಳೆದು ತಂದು) ವಾಗಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಮ್ಮನ್ನೇ ಮೂಲವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ತುಣುಕುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ರಂಗ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ತವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಚೇಷ್ಟೆಯ ಮೂಲಕವೇ, ಮನುಷ್ಯನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವಾದ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕು. ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಚೇಷ್ಟೆಗಳೇ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ, ಮನುಷ್ಯನೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಇಡೀ ಪ್ರಕೃತಿಯ, ಸಮಸ್ತ ಚರಾಚರಗಳ ವಿಲಾಸವೆಲ್ಲ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಪ್ರಕೃತಿ ದೃಶ್ಯವೋ ಪ್ರಾಣಿ ದೃಶ್ಯವೋ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಂಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಬೇಕಷ್ಟಿವೆ. ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಕಾಣುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ, ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಕೃತಿ ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಭಾಗ ಮನುಷ್ಯ ವಾಸ್ತವ, ಮನುಷ್ಯ ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಅಂಶ ಭಾಷೆ, ಅಷ್ಟೆ.

ಈಗ, ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಯಾವುದು? ನಟಿಸಿದ್ದು ನಾಟಕ, ಅಭಿನಯ ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾ ಯಾವುದು? ಚಿತ್ರದಾಖಲೆಯ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಸಿನೆಮಾ. ರೂಪ ಚಲನೆ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಸಿನೆಮಾ. ಅಂದರೆ–ಅಭಿನೀತವಾದದ್ದು ನಾಟಕ, ಬಿಂಬಿತವಾದದ್ದು ಸಿನೆಮಾ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಾಹಕವಾಗಿರುವವನು ನಟ; ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ತವೂ ನಟನ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹೊಳೆಯಬೇಕು. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಾಹಕವಾಗಿರುವುದು ಚಿತ್ರಗಳು ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಿನೆಮಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ.

ಅಭಿನಯ ಅನುಕೃತಿಮೂಲವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನುಕೃತಿ

ಸೌಷ್ಠವವೇ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಸೌಷ್ಠವವೇ ಅತಿಮುಖ್ಯ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಬಹುದು ; ರಟ್ಟಿನ ಕುದುರೆಗಳಿಗೆ ಬದಲು ಜೀವಂತ ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ರಥವನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಚ್ಚಬಹುದು. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಕೃತಿ ಭಾವವೇ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದು ಆದರೂ ನಾವು ಬಿಂಬ ಎಂದೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಚಿತ್ರದ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು, ಈಜುವ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ಕಾಗದದ ಹಡಗುಗಳನ್ನು ತೇಲಿಬಿಟ್ಟು ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರಂತೆ. ಆದರೆ ಅವನ್ನು ನಾವು, ನಿಜವಾದ ಹಡಗುಗಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕೆಮೆರಾದ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ, ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ, ಎಷ್ಟೋ ಸಲ, ವಾಸ್ತವದ ಗ್ರಹಣಕ್ಕಿಂತ ಅಭಿನೀತವಾದ್ದನ್ನೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ; ಆದರಿಂದಲೇ ಬಿಂಬದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಅಥವಾ ನಟನೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಭಾವದ ಸಾಧನೆಗೆ ಒಂದು ಉಪಾಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅದು ಮಾಧ್ಯಮವಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ, BACK PROJECTION ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ಬಿಂಬ ಕೂಡ ಅಭಿನಯದ ಪರಿಕರವಾಗಿ, ಸಂಕೇತ ಮಾತ್ರವಾಗಿ, ಬರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮ ಅಭಿನಯ ; ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ ಆಹಾರ್ಯ ಸಾತ್ವಿಕ ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು. ಇದೇ ರೀತಿ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ, ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಸಿನೆಮಾದ ಮಾಧ್ಯಮ "ಸಂಕಲನ" "ಸಂಕಲನ"ದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಧ್ವನಿ ಚಲನೆ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳು. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಮರ್ಶೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ನಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಮೊದಲನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ ತಯಾರಾದ TEASING THE GARDNER ಎನ್ನುವ ಏಕೆ ಚಿತ್ರಿಕೆಯ ತುಂಡು ಚಿತ್ರ ನೋಡಿ ಮಾಕ್ಸಿಂ ಗೋರ್ಕಿ ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದನಂತೆ "ರಬ್ಬರ್ ಹೋಸ್‌ನಿಂದ ಆತನ ಮುಖಕ್ಕೆ ಎರಚುವ ನೀರು ನಿಮ್ಮ ಮುಖಕ್ಕೆ ರಾಚುತ್ತದೆಯೋ ಎನ್ನಿಸಿ ಕೂತಲ್ಲೇ ಮೈ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು. ಲುಮಿಯೇರ್‌ರ ಆರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನ ಒಬ್ಬ ಪತ್ರಕರ್ತ ಅದನ್ನು NATURE CAUGHT IN THE ACT ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದನಂತೆ. ಈ ಮುಗ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಕೂಡ ಗ್ರಿಫಿತ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತ "ಅವರೆಲ್ಲ ಬದುಕಿನಿಂದ ನೇರ ತೆರೆಗೆ ಬಂದ ಹಾಗೆ, ಬೀದಿಯಿಂದ ತೆರೆಗೇ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ" ಎಂದನಂತೆ. ಚಿತ್ರಿಕೆ (SHOT) ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣ ಇದು : MINIMUM DISTRACTABLE FRAGMENT OF NATURE (ಕೃತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವ ವಾಸ್ತವದ ತುಣುಕು.)

ಲುಮಿಯೇರ್ ಸೋದರರಿಗೆ ಮೆಸ್‌ಗುಯಿ ಎನ್ನುವ ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೇ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಇದ್ದ. ಆತ, ಮುಂದೆ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ದಿನಗಳ ಕೆಲಸ ನೆನಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ. "ನನಗೆ ಕಾಣುವ

ಹಾಗೆ ಲುಮಿಯೇರ್ ಸೋದರರು ಸಿನೆಮಾದ ನಿಜವಾದ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದರು. ಕಾದಂಬರಿ, ರಂಗಭೂಮಿ ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ಹೃದಯದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಕು. ಸಿನೆಮಾ ಎನ್ನುವುದು ಬದುಕಿನ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ, ಸಮೂಹ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸುತ್ತುಸುಳಿಗಳ ಶಕ್ತಿಸಂಚಲನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಇಡೀ ಲೋಕದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ"

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು :

ಚಲನಶೀಲ ವಾಸ್ತವಬಿಂಬಗಳ ಹಾಗೂ ಶಬ್ದಖಂಡಗಳ ಪುನಸ್ಸಂಕಲನವೇ ಸಿನೆಮಾ ಸಂಕಲನದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಅದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಿನೆಮಾ ಕಲಾಭಾಷೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ನಾಟಕ ಸಿನೆಮಾಗಳ ಸಂಬಂಧ ಏನು ? ಸಿನೆಮಾ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಹಾಗೇ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಡಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿ, ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸಿನೆಮಾದ ಮೂಲಕ ದಾಖಲೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೇ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ BACK PROJECTION ನಂತಹ ಸಿನೆಮಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೇರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ನಾಟಕ ಸಿನೆಮಾಗಳ ನಡುವಣ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಕೊಡುಕೊಳುವಿಕೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವು ಸಮಾನಾಂಶಗಳಿವೆ. (ನಿಜವಾಗಿ ಅಂಥದರಿಂದಲೇ ಈ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಷ್ಟೆ.) ಆ ಸಮಾನಾಂಶಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೊಡುಕೊಳುವಿಕೆ ಸಾಧ್ಯ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ (ಉದಾ-ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ) ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸವಾಲಾಗಿ ಚೋದಕವಾಗಿ ದೋಹದಕಾರಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಲ್ಲದು.

ಸಿನೆಮಾ ಬಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ನಶಿಸಿಹೋಯಿತು ಎನ್ನುವ ಕೂಗು ಕೇಳುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಇಂಥ ಕೂಗು ಹುಟ್ಟಿತ್ತು. ಈ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಒಂದೇ ಎನ್ನುವ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಆ ಕೂಗು. ಅದು ಸುಳ್ಳು ಎನ್ನುವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಅದು-ಇದಕ್ಕಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಖಚಿತವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.